EG | 1. Stock | SAALBLATT | 21.9.25 – 1.1.26

We Care !

We Care! Ein gemeinsames Projekt von vier Kunstsammlungen im Kanton Solothurn

Das künstlerische Erbe des Kantons Solothurn zu bewahren und das regionale Kunstschaffen zu fördern gehört zu den Kernaufgaben des kantonalen Amtes für Kultur und Sport (AKS), die es mit den drei grossen Ausstellungshäusern für Kunst im Kanton teilt: den Kunstmuseen von Olten und Solothurn sowie dem Kunsthaus Grenchen. Gemeinsam widmen sie sich der Pflege und Vermittlung der bildenden Kunst der Region und halten mit ihren Sammlungen das kulturelle Gedächtnis lebendig.

Nun haben sich die vier Institutionen zusammengetan, um ihr gemeinsames Engagement in unterschiedlichen Ausstellungsprojekten und Veranstaltungen unter dem Titel *We Care!* sichtbar zu machen. Damit soll die Qualität und Vielfalt des Kunstschaffens im Kanton gefeiert und die Brückenfunktion der Museen für ihre Verortung im überregionalen Kontext hervorgehoben werden. Die inhaltlich, konzeptuell und vom Umfang her sehr vielfältigen Beiträge öffnen ein Fenster, um die Sammlungen gemeinsam zu betrachten. Die individuellen Teilprojekte stehen exemplarisch für verschiedene Möglichkeiten, sich der Vermittlung, Förderung und Pflege der Kunst im Kanton anzunehmen. Sie verweisen aber auch auf ein grösseres, ausgesprochen farbenfrohes kantonales Kunst-Kaleidoskop, das seinen Reichtum dem Wirken von vielen weiteren Institutionen, Vereinen, Stiftungen, Privatpersonen und Gremien verdankt, die ihrerseits die jeweiligen Sammlungen mitprägten und prägen. Sie alle sind als Beteiligte und Partner*innen im Projekttitel *We Care!* mitgedacht. Denn kulturelle «Care-Arbeit» ist – wie das «We» betont – immer Teamwork.

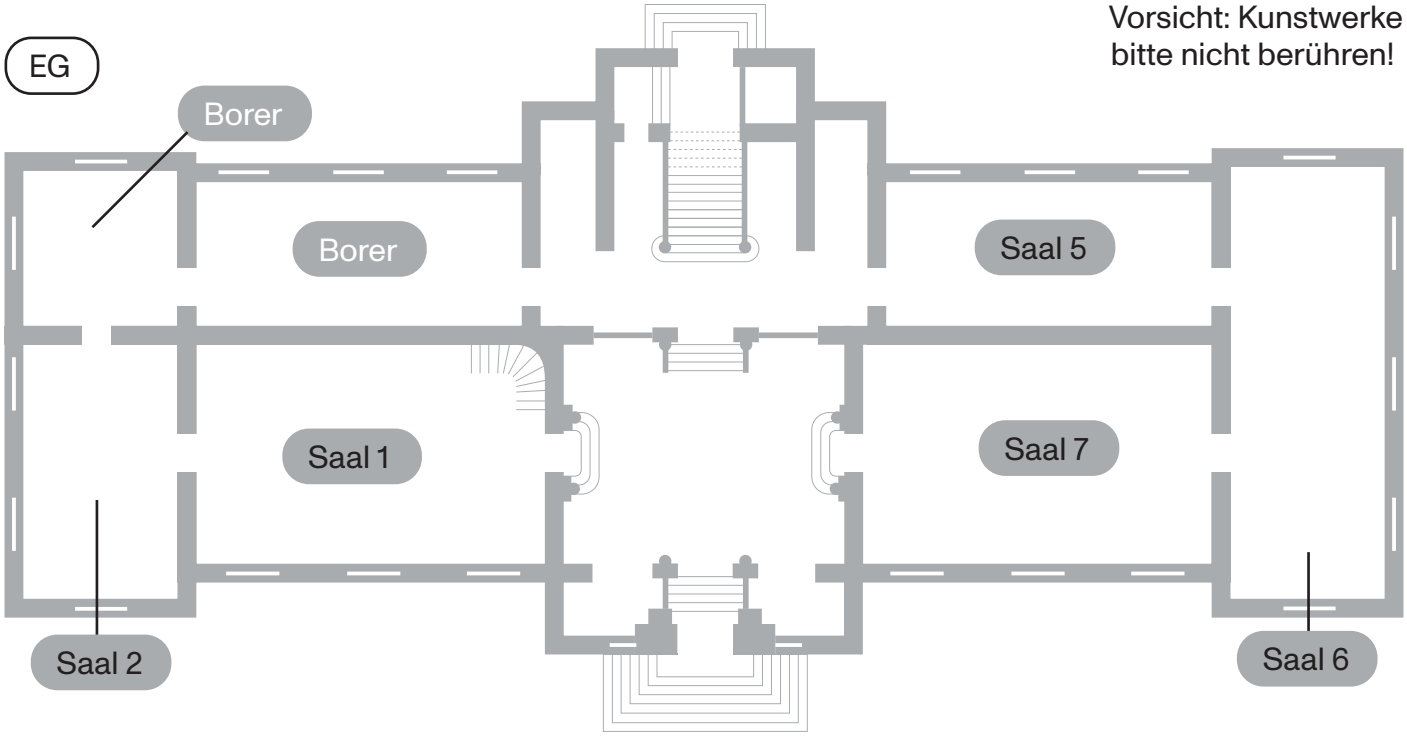
Die Ausstellungen und Führungen laden dazu ein, bekannte und neu zu entdeckende Kunstwerke, gesellschaftliche Realitäten, Gestaltungsideen und Gedankenwelten verschiedener Zeiten zu erkunden. Wie der Blick auf die Schätze aus den vier Kunstsammlungen deutlich macht, geht es dabei zudem um ein wertvolles Generationenwerk, das es weiterzuentwickeln und seinerseits zu pflegen gilt.

Der Titel *We Care!* umschreibt Grundbedingungen des Umgangs mit Sammlungs- und Kulturgut: Sorgfalt, Sachkenntnis, Engagement, Neugier und Weitsicht. Das Ausrufezeichen verleiht der Leidenschaft Nachdruck, mit der die beteiligten Akteur*innen am Werk sind und ihre Begeisterung weitergeben möchten, denn – last but not least – impliziert der Titel auch die Frage «Do You Care Too?».

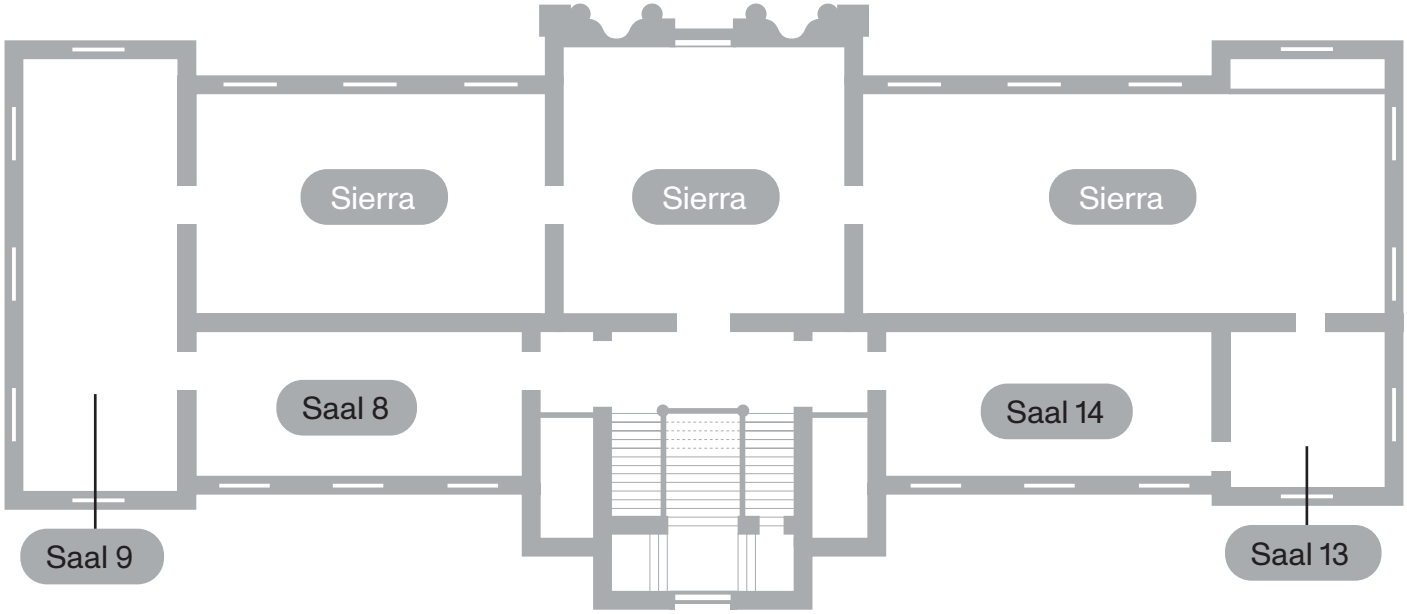
We Care! versteht sich als Einladung, im Rahmen der neuen Sammlungspräsentation im Kunstmuseum Solothurn unter der Ägide von Francisco Sierra so manch einen «Spezialgast» im Haus (neu) zu entdecken!

Vorsicht: Kunstwerke bitte nicht berühren!

EG



1. Stock



EG Saal 1

Das überlebensgrosse Bild *Gaby und Luciano* entstand 1973, zu einem Zeitpunkt, als der in Mörigen am Bielersee geborene Franz Gertsch (1930–2022) bereits internationale Anerkennung erlangt hatte, insbesondere durch seine Teilnahme an der documenta 5 in Kassel im Jahr zuvor. Damals etablierte sich eine neue realistische Darstellungsweise, die sich nicht mehr auf die illusionistische Abbildung von Wirklichkeit beschränkte, sondern mit Hilfe der Malerei die Realität aufschlüsseln und ins Bewusstsein bringen wollte. Franz Gertsch dienten als Vorlage für seine Werke stets Diapositive, private Ereignisbilder, die deutlich die Atmosphäre des Spontanen in sich tragen. Im Atelier projizierte er seine Schnappschüsse auf Leinwand. Auf diese Weise konnte Gertsch die Komposition, Proportionen und Details exakt übertragen, bevor er mit der Malerei begann. Für das Erreichen der gewünschten hyperrealistischen Wirkung war die Methode entscheidend, da sie zwar eine exakte Vorlage bot,

aber gleichzeitig Raum liess für künstlerische Interpretationen. In *Gaby und Luciano* gibt Gertsch Einblicke in die Welt eines legendär gewordenen Kunstbiotops, das sich in den frühen 1970er-Jahren in einer Jugendstil-Villa am Reckenbühl-Hügel in Luzern um den Selbstdarstellungs-Künstler Luciano Castelli bildete. Gertsch war fasziniert von dessen wandlungsfähigem, androgynem Erscheinungsbild, das den damaligen Zeitgeist widerspiegelte.

Mit *Camera VIII,* 2003, einem Werk aus einer Serie von Fotografien analoger Kameramodelle, präsentiert Bernard Voïta (*1960) das technische Gerät in einer dezenten Dreiviertelansicht. Dadurch lenkt er die Aufmerksamkeit gezielt auf die Kamera als Mittel der Repräsentation realer Objekte und stellt das Medium selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung.

In Bulgarien geboren, lebt und arbeitet Gergana Mantscheva (*1975) seit über 20 Jahren im Raum Solothurn und ist aus dem hiesigen Kulturgeschehen nicht wegzudenken. 2022 wurde sie mit dem Preis für Malerei des Kantons Solothurn ausgezeichnet. Auch Mantscheva dienen Fotografien als Vorlage für ihre Werke, deren malerische Umsetzung zu einer Verdichtung in realistischer Bildsprache gerät. Die Ausschnitthaftigkeit vieler ihrer Motive charakterisiert auch die Werkreihe zu sozialistischen Wohnbauten, mit denen sich die Künstlerin wiederholt beschäftigt. Die eindrücklichen Fassadenbilder sind Scharnierwerke für den persönlichen wie historischen Blick auf das Bulgarien an der Schnittstelle vor und nach dem Zerfall der Sowjetunion 1991 – sie reflektieren Erinnerungen und Gefühle aus dieser zurückgelassenen Welt. So auch *Block 139b im Mondlicht,* 2022, eine Leihgabe aus dem Kunsthaus Grenchen, und *Spiegelungen,* 2014, ein Werk, das der Kanton Solothurn noch im Entstehungsjahr angekauft hat.

Während die Spiegelungen in der Malerei von Gergana Mantscheva konkrete Orte heraufbeschwören, vervielfältigt die Skulptur *Suprême,* 2021, von Boris Rebetez (*1970) den Ausstellungsraum selbst, um die Betrachter*innen verschiedene Perspektiven auf unsere Umwelt testen zu lassen sowie ein Spiel um Sein und Schein zu entfachen.

Das Porträt *Anita,* 2007, zeigt exemplarisch Francisco Sierras (*1977) Auseinandersetzung mit dem Fotorealismus. Der feine Farbauftrag lässt den Pinselstrich kaum erkennen, ganz so, als ginge es bei der Übersetzung von Fotografie zu Gemälde weniger um malerische Effekte, als vielmehr um eine zeitliche Verdichtung. In monatelanger Arbeit schuf Sierra sein bis heute grösstes Porträt, das der damals 79-jährigen Anita Lohner (†2025), Tante seiner Frau Noëlle-Anne, gewidmet ist. Ausgangspunkt war ein zufälliger Schnappschuss bei seiner allerersten Vernissage. Der Kontrast zwischen dem jugendlich-schelmischen Blick und dem alternden Gesicht faszinierte den Künstler so sehr, dass das Bild unausweichlich war. Mit *Anita* setzte sich Sierra zugleich mit Referenzen wie Chuck Close, Gerhard Richter oder Franz Gertsch auseinander, deren Werke für seine eigene Entwicklung prägend waren.

Saal 2

Uwe Wittwer (*1954) beschäftigt sich nicht selten mit Werken der Kunstgeschichte. Dem grossformatigen dunkeltonigen Aquarell *Interieur negativ nach Hogarth,* 2002, liegt das Werk *The Graham Children,* 1742, von William Hogarth zugrunde. In der Verfremdung und Umkehrung durch Wittwer wird das verspielte Originalbildnis der vier Kinder des Hofapothekers Daniel Graham zu einer düsteren Maskerade, in der ein Vogelkäfig als existenzielle Metapher hervorsticht. Studiert hat Uwe Wittwer das Gemälde 1989 in London, wo er viele Stunden in der National Gallery verbrachte. Gleichzeitig befasste er sich intensiv mit der Kriegsgeschichte der Stadt. Die visuelle Gleichzeitigkeit von Gemälden und Kriegsbildern hat ihren Niederschlag in weiteren Aquarellen gefunden, die sich, wie das *Interieur negativ nach Hogarth,* der Appropriation Art zuordnen lassen. In der Interpretation wird die Vorlage nicht nur neu gedeutet, sondern neu gedacht. In den beiden Werken *Königin/Queen,* 1990–1991, bezieht sich Wittwer auf das *Bildnis von Jane Seymour,* um 1536/37 von Hans Holbein d. J., das die dritte Gattin von Heinrich VII. von England darstellt. Wie ein Film legt Wittwer über das angeeignete Bild eine zweite Recherchelinie. Darauf zeigt sich ein kostbarer Teppich, aber auch symbolhaft die Darstellung zweier Bomben, was Bildinterpretationen zwischen Verherrlichung und Abscheu freien Raum lässt.

Der Orientteppich spielt in der Kunstgeschichte eine besondere Rolle. Weit mehr als ein blosses Gebrauchsobjekt, fungierte er als vielschichtiges Symbol. Die gemalten Teppiche sollten entweder die Aufmerksamkeit auf eine wichtige dargestellte Person lenken, oder einen Ort markieren, an dem eine relevante Handlung stattfand. Sicher aber dienten sie dazu, eine Vorstellung von Opulenz, Exotismus, Luxus, Wohlstand und Status zu vermitteln. Anfänglich war es neben christlichen Heiligen nur den Mächtigsten und

Wohlhabendsten vorbehalten, sich auf Teppichen porträtieren zu lassen. Weil Hans Holbein d. J. oft Teppiche mit quadratischen Sternfeldern darstellte, etablierte sich in der europäischen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert der Begriff «Holbein-Teppich» für den bestimmten Typus eines aus Westanatolien stammenden Knüpfteppichs. Überhaupt übten reich gestaltete islamische Teppiche auf europäische Maler grossen Einfluss aus. Das Motiv ist massgeblich für die Komposition von *Drei Totenköpfe auf einem Orientteppich,* 1904, von Paul Cézanne (1839–1906), ein unbestrittener Meister in der Bildgattung des Stilllebens. Arg in Mitleidenschaft gezogen erscheint der Teppich in der Zeichnung von Marc Bauer (*1975), *Carpet Fragment, Holbein, Iran,* 2017. Bauer sucht die singuläre Aura des Teppichs zu entschlüsseln, der heute in Schweizer Stuben zunehmend verstaubt und dennoch Fragen rund um einen jahrhundertealten wechselseitigen kulturellen Austausch transportiert.

Saal 3–4

Die Säle 3–4 beherbergen die Präsentation *Miracle Reverse* der Solothurner Kunstpreisträgerin Karin Borer. Bitte beachten Sie das separate Saalblatt.

Saal 5

Die Gegenüberstellung der Werkgruppen von Agnes Barmettler (*1945) und Martin Disler (1949–1996) vornehmlich aus den 1970er-Jahren ist kein Zufall. Die beiden verband von 1967 bis 1977 eine sehr intensive persönliche und künstlerische Zusammenarbeit. Im gemeinsamen Atelier, das sie 1969 in Solothurn bezogen und ein Jahr später nach Dulliken bei Olten verlegten, entwickelten sie eine offene, dialogische Arbeitsweise. Der Autodidakt Martin Disler, der später internationale Erfolge feiern sollte, beschreibt die Solothurner Jahre als Zeit der künstlerischen Selbstfindung, des intensiven Ausprobierens und der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen. Agnes Barmettlers der Natur zugewandte, reflektierte Herangehensweise setzte entscheidende Impulse für Martin Dislers expressiven Stil, während Dislers radikale Energie und Suche nach Grenzerfahrungen wiederum Barmettlers Malerei und Zeichnung dynamisierte. So zeugen die Werke von gegenseitiger Inspiration und Motivation. Die künstlerische Partnerschaft steht insgesamt für einen offenen, kompromisslosen Zugang zur Welt, in dem Körperlichkeit, Sinnlichkeit und existenzielle Erfahrungen wichtige gemeinsame Themen sind.

Agnes Barmettler beeindruckte nicht nur Martin Disler – ihr spezifisch weiblicher Blick, den sie in den frühen 1970er-Jahren in die Solothurner Kunstszene einbrachte, rückte sie in den Fokus von Kolleg*innen und Fördergremien. So erhielt Barmettler 1972 einen Förderpreis des Kantons Solothurn und gewann 1978 ein Eidgenössisches Kunststipendium. Die Künstlerin thematisiert in ihren Werken die menschliche Existenz, zunehmend auch in Verbindung zur übergeordneten Kraft der Natur. Im Zyklus *Phasen. Figürliche Deklinationen,* von 1975 skizziert sie in wenigen lockeren Strichen auf Papier Körperhaltungen und Gesten, die sich als Abfolge von Möglichkeiten des physischen Ausdrucks geben. Während die Figuren bei Agnes Barmettler mit weiblichen Merkmalen versehen sind, tritt in der Serie *Excess Wolken,* 1974 von Martin Disler «Mister Cloud» auf.

Saal 6

Das Ensemble der Landschaften in diesem Raum spiegelt den Anspruch Ferdinand Hodlers (1853–1918) wider, der in der Kunst «die Gebärde der Schönheit» manifestiert sah. Doch Hodler wollte mit seinen Landschaftsdarstellungen nicht nur naturgetreue Abbildungen schaffen, sondern vielmehr Stimmungen und emotionale Zustände transportieren. Er sah die Natur als Spiegel der menschlichen Seele und suchte die Einheit von Innenwelt (Gefühl, Geist) und Aussenwelt (Natur, Welt) auf Leinwand zu bannen. Der Künstler erkannte in der Natur ein allumfassendes Prinzip der Wiederholung und Symmetrie, das er als Parallelismus interpretierte und auf seine Kompositionen übertrug.

Als Reaktion auf die Industrialisierung kam im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Schweiz auch allmählich das Bedürfnis nach Kulturpflege zum Tragen, das die Landschaftsmalerei auf der Beliebtheitsskala des Publikums steigen liess. Der Schriftsteller und Journalist Louis Duchosal (1862–1901) etwa feierte Künstler wie seinen Freund Ferdinand Hodler, in deren Schaffen er die «einmütige Sorge um die Natur» erkannte. Abgesehen davon kamen insbesondere die Gebirgsszenerien auch dem Bedürfnis nach Bildern einer nationalen Identität in der Schweizer Kunst nach.

Ferdinand Hodler betrachtete die Landschaft nicht nur als stimmungsvolle Abbildung, sondern die Malerei als Trägerin von Symbolen und spiritueller Botschaften. Dieses Verständnis prägte auch das Werk von Alexandre Perrier (1862–1936), einem bedeutenden Vertreter der symbolistischen Landschaftsmalerei um 1900. Perrier, der

von 1891 bis 1900 in Paris lebte und regelmässig an den Salons des Indépendants teilnahm, studierte die Natur intensiv. Er hat aber nie en plein air, also vor dem Motiv gemalt. Vielmehr flanierte er durch die Landschaft, machte Skizzen, Notizen, schrieb gar Gedichte. Im Atelier komponierte der Künstler die Landschaften aus seiner Erinnerung und setzte in Farbe um, was er sehend gesammelt hatte, wie in *Frühling am Genfersee,* 1905, wo das Gebirge in einem tiefen Blau zu versinken scheint. Als Insel aus einem Meer voller Farbe, umgeben von einem Regenbogen, erhebt sich dagegen der Berg bei Albert Trachsel (1863–1929) in seiner *L'île des arbres en fleurs (Traumlandschaft),* um 1912–13. Die nicht verortbaren Landschaftsbilder von Trachsel entsprechen seiner Suche nach einem «Symbol mit Schweizerischer Seele».

Saal 7

Dem Solothurner Maler Cuno Amiet (1868–1961) kommt nicht nur als Pionier des Farbeinsatzes, sondern auch als Multiplikator neuer künstlerischer Strömungen in der Schweiz grosser Verdienst zu. Darüber hinaus ist er ein Wegbereiter für die qualitativ hochstehenden Kunstsammlungen, die von Gertrud Dübi-Müller und Josef Müller in Solothurn angelegt wurden und heute zum Teil als Deposita im Kunstmuseum Solothurn beheimatet sind.

Cuno Amiet lernte bereits während seiner Ausbildung in München den gleichaltrigen Giovanni Giacometti (1868–1933) kennen, mit dem er später nach Paris zog. Aus finanziellen Gründen kehrt Giacometti 1891 zurück in sein Heimatdorf, das im Gemälde *Stampa II,* 1943 von seinem Cousin Augusto Giacometti (1877–1947) in einem Spiel von Flächen und Farben wiedergegeben ist.

Amiet reiste dagegen weiter in die Bretagne. Im Juni 1892 erreichte der junge Maler die Künstlerkolonie in Pont-Aven und kam in der Pension Gloanec unter, wo er auf die Angestellte Marie Derrien Lagadu traf. Die junge Frau in bretonischer Tracht wird Amiet wiederholt mit neuen Gestaltungsmitteln malerisch festhalten. Wie mutig und effektvoll der Künstler damals mit Farbe und Form umzugehen lernte, lässt sich an den beiden Versionen der *Bretonin* von 1892 – eine aus der Sammlung des Kunstmuseums Olten, die andere ein Depositum der Dübi-Müller Stiftung – eindrucksvoll nachvollziehen. So setzt der Künstler etwa reine Primärfarben in komplementäre Kontraste und hellt seine Palette mit leuchtendem Weiss auf. Die «Oltner Bretonin» wurde aus dem Nachlass von Amiets Adoptivtochter Greti Amiet 1978 mit einem Beitrag des Kantons Solothurn angekauft. Das Solothurner Profilbild schenkte Cuno Amiet 1910 Gertrud Müller zu ihrem 22. Geburtstag. Die beobachtbare streifige Malweise übernahm Amiet schliesslich von seinem irischen Künstlerfreund Roderic O'Conor, der sich seinerseits stark an Van Goghs Linienstil orientierte.

Zurück in Solothurn unterrichtete Cuno Amiet kunstinteressierte junge Menschen, wie die Geschwister Müller, und engagierte sich für die Vermittlung der Avant-Garde. Er war aktiv im hiesigen Kunstverein, für den er um 1900 das Briefpapier entwarf.

Unter dem Aspekt des Sorgetragens steht die *Apfelernte,* 1907 von Cuno Amiet, die von Monique Barbier-Mueller in Erinnerung an Josef Müller dem Kunstmuseum Solothurn geschenkt wurde – eine Schilderung des irdischen Paradieses, in dem die Äpfel nie ausgehen und immer erntebereit sind.

Die Entdeckungsreise geht weiter: Fortsetzung der Sammlungspräsentation: *We Care!* und die Ausstellung *Alfombra* von Francisco Sierra im 1. Stock.

1. Stock Saal 8

Stillleben stehen in einer langen kunsthistorischen Tradition, die besonders von der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts geprägt wurde. Alltägliche Gegenstände wie Früchte, Blumen, Gefässe oder Bücher wurden in präzisen Kompositionen dargestellt, wobei Lichtführung und räumliche Anordnung im Vordergrund standen. Viele Stillleben besitzen symbolischen Gehalt. Frans Snyders (1579–1657) aus Antwerpen, ein Zeitgenosse und zeitweiliger Weggefährte von Peter Paul Rubens, erlangte bereits zu Lebzeiten grosse Bekanntheit durch seine Darstellungen von reich gedeckten Tischen mit exotischen Früchten und kostspieligen Lebensmitteln. Besonders die wohlhabende bürgerliche Klientel schätzte seine Werke, die auch religiöse Botschaften einbezogen. Das *Früchtestillleben mit Affe und Papagei,* um 1630, gilt als Bravour- und Lehrstück. Es steht in der Tradition der flämischen Vanitas-Darstellungen, die an die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens erinnern. Die in der linken oberen Ecke sichtbare Burg mag als Bild im Bild auf das himmlische Jerusalem deuten, das sich alle verdienen, die trotz weltlicher Verführungen den eigenen Tod und die Verheissung des ewigen Lebens nicht aus dem Blick verlieren.

Ernst Georg Rüegg (1883–1948) wuchs in Mailand als Sohn eines Seidenindustriellen auf und begann trotz künstlerischer Begabung zunächst eine kaufmännische Lehre, bevor er 1901/02 an der Kunstgewerbeschule Zürich studierte. Rüegg malte Landschaften, Porträts, bäuerliche Interieurs und Stillleben. Besonders um 1908 entstanden kleine Ölbilder und Radierungen, in denen er den ländlichen Alltag und Arrangements von Objekten festhielt. Parallel dazu entwickelte er ein Interesse an surrealen Motiven, die sein Spätwerk prägen sollten.

Albert Anker (1831–1910) war fasziniert von den Stillleben des im 19. Jahrhundert wieder entdeckten Jean Siméon Chardins, die er in Paris sah. Diese inspirierten ihn zu eigenen, schlicht gestalteten Stillleben, etwa zu *Weisswein, Brot und Schinken,* 1896, in dem Anker detailgetreu eine schlichte Mahlzeit auf weissgedecktem Tisch schildert.

Das Stillleben mit Früchten, 1925 von Georges Braque (1882–1963), entsteht, als sich der Maler von den strengen Regeln des Kubismus, den er selbst massgebend mitgeprägt hatte, entfernte und einen freieren koloristischen Malstil entwickelte.

Auch bei Francisco Sierra sind Stillleben ein wiederkehrendes Thema, wie in *De Bloemenkops,* 2015, das grossformatig in klassischem Bildaufbau einen Tisch mit Vase und vermeintlich Blumen zeigt. Gemalt nach einem Tonmodell tragen die Stängel jedoch keine Blüten, sondern verspielte Mondköpfe.

Saal 9

Der Traum, die Lücke zwischen Kunst und Leben zu schliessen, zeichnet eine Kunstbewegung aus, die 1960 in Paris entstand: der Nouveau Réalisme. Das künstlerische Inventar der Neuen Realisten ist secondhand, ihre Methode das «poetische Recycling». Künstler wie Daniel Spoerri (1930–2024) werken an den Rändern und mit den Überresten der zivilisierten Welt, um tradierte Werte auf den Kopf zu stellen und herkömmliche Grenzen der Kunst zu sprengen. *La pelote de ficelle,* 1960, ist eines der ersten sogenannten Fallenbilder, die Daniel Spoerri rasch international berühmt machten. In dieser neuartigen Form von Stillleben fixierte Spoerri Dinge des täglichen Lebens so, wie sie der Zufall angeordnet hatte, auf ihrer Unterlage, um sie als Bild an die Wand hängen zu können. Benannt nach dem integrierten Schnurknäuel, zeigt das Solothurner Materialbild einen Ausschnitt von Spoerris Arbeitstisch und damit einen gleichsam eingefrorenen zufälligen Augenblick. Einer, der Spoerris Kunstbegriff konsequent weiterdachte, war sein Freund Ben Vautier (1935–2024). In der Tradition von Duchamps Readymades signiert Vautier alles Mögliche mit seinem Vornamen und erklärt es zum Kunstwerk. Für ihn zählt einzig die künstlerische Intention. Vautiers *Un demi mur d'idées,* 1980, vereint rund 40 Arbeiten aus den Jahren 1978–1980. Seine lapidar-ironischen Kommentare zu Privatfotos und Fundstücken zeigen zumeist jenen weissen Schriftzug auf schwarzem Grund, der auch seine unverkennbaren, in Öl gemalten Schriftbilder charakterisieren.

Die Ideen der Neuen Realisten finden in der Schweiz grossen Anklang, vor allem in Bern und am Jurasüdfuss, so auch bei Gottfried Röthlisberger (1915–1986), der gegenüber dem Fundstück jedoch eine gänzlich unironische Haltung einnahm. Der Werkhofangestellte, Stadtgärtner und Strassenkehrer kam täglich mit Dingen in Berührung, die andere entsorgten. Er hatte einen Blick für die Schönheit und das Potenzial weggeworfener Gegenstände und schuf damit seine eigenen Welten.

Saal 10–12

Die Säle 10–12 beherbergen die Präsentation *Alfombra* von Francisco Sierra. Bitte beachten Sie das separate Saalblatt.

Saal 13

In *Madonna in den Erdbeeren,* um 1425, erscheint Maria umgeben von Erdbeeren und Rosen im Paradiesgarten, im «hortus conclusus». Das Werk verbindet mittelalterliche Elemente wie Goldgrund und Stifterfigur (vorne rechts) mit der genauen Beobachtung und Darstellung von Pflanzen und Tieren, die bereits die frühe Neuzeit spüren lässt. Ein Höhepunkt der Sammlung ist zweifellos die *Solothurner Madonna* von Hans Holbein d. J. (1497–1543), entstanden 1522 im Auftrag des Stadtschreibers Johannes Gerster und seiner Frau Barbara Guldinknopf. Das Bild, das zu den Hauptwerken aus Holbeins Basler Zeit gehört, hat eine sehr bewegte Geschichte erlebt. Bereits kurz nach Fertigstellung des Werks verliert sich seine Spur für mehrere Jahrhunderte, bis es 1864 von den Solothurnern Franz Anton Zetter und Frank Buchser in der Allerheiligenkapelle bei Grenchen wiederentdeckt und erworben wird. Nach einem langen Rechtsstreit mit dem benachbarten Grenchen durfte die Tafel in Solothurn bleiben; sie hat wesentlich zur Realisierung des hiesigen Museums

beigetragen. Auch Hans Bock d. Ä. (1550/52–1624) prägte das Kunstschaffen in Basel um 1600. Ursprünglich aus dem Elsass stammend, etablierte er sich als gefragter Porträtist der Basler Ratsherren und Gelehrten. Neben Bildnissen entstanden Kopien nach Holbein d. J., wie der *Tote Christus im Grab,* 1580–1590, sowie Gemälde zu humanistischen wie religiösen Themen. Seitlich des *Hausaltärchens,* 1480, das die Geburt Christi und die Kreuzigung vor Goldgrund umfasst, finden sich die *Warriors,* 2007, von Francisco Sierra. An ein Reliquiar erinnernd, beherbergt der Glaskasten ein Arrangement aus Blumen, Schleifen und Federn und zwei kleinen Wäscheklammer-Soldaten.

Saal 14

Nach dem Genre der Historienmalerei gilt die Porträtmalerei als eine der traditionsreichsten Gattungen der Kunstgeschichte – vom repräsentativen Einzelporträt bis hin zu Gruppenbildern im Freien haben sich viele Künstler*innen dem Festhalten von Gesichtern und Geschichten angenommen. Cuno Amiet (1868–1961) zeigt mit *Richesse du soir,* 1899, den Schweizer Bauernstand in monumentalem Format. Fünf Frauen in Tracht stehen nebeneinander auf einer Wiese, eine Komposition, die als Vorbild Ferdinand Hodlers parallelistische Figurenbilder erkennen lässt. Das Werk entstand in Amiets Hellsauer Jahren und brachte ihm an der Pariser Weltausstellung 1900 eine Silbermedaille ein.

Auch Théophile Robert (1879–1954) schuf in den 1920er-Jahren charakteristische Figurenbilder. Nach frühen Eindrücken durch Cézanne in Paris fand der Künstler zu einem neusachlichen Stil, wobei dezente Farben und eine ausgewogene Komposition kennzeichnend sind. In der Leihgabe aus dem Kunstmuseum Olten *Scène champêtre,* auch *La lecture,* 1925, stellt er eine elegante Gruppe in ländlicher Umgebung dar. Robert nutzt die gesamte Bildfläche, um die Figuren optimal zu platzieren und den Raum zu verdichten. Die Hauptprotagonistin blickt direkt aus dem Bild heraus und trägt einen modischen, tiefsitzenden Rockbund sowie einen Bubikopf. Die unbeschwerte Freizeitszene steht in der Tradition von Édouard Manets *Déjeuner sur l'herbe,* 1863, ist aber auch inspiriert von höfischen Szenen des 18. Jahrhunderts.

Albert Anker (1831–1910), vor allem als Genremaler ländlichen Alltagslebens bekannt, war ausserdem ein erfolgreicher Porträtist. In *Mädchenbildnis auf rotem Grund,* 1867, malte er Marie Marguerite Ormond-Renet vor fast monochromem Hintergrund, wobei das satte Rot einen starken Kontrast zum schwarzen Kleid bildet. Anker verbrachte dreissig Jahre seines Lebens wechselweise in Paris und an seinem Berner Geburtsort Ins. Da er heute überwiegend als Schweizer «Nationalmaler» rezipiert wird, geht leicht vergessen, dass er zu Lebzeiten mit seiner an der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts geschulten malerischen Finesse international Anerkennung fand und sich in der kompetitiven Pariser Kunstszene zu behaupten wusste. In Ankers bekannten bäuerlichen Genreszenen fügen sich die Protagonist*innen in eine harmonisch-stabile, durchaus traditionelle Gesellschaftsordnung ein. Der Maler, selbst Vater, interessierte sich für Erziehung und Pädagogik. Er studierte mehrere Semester Theologie und hielt selbst Vorträge über Jean-Jaques Rousseau oder Heinrich Pestalozzi. Das Bild *Zwei Kinder mit Wassereimer,* um 1883, zeigt die idealisierte Version einer Szene, wie sie Albert Anker in Ins hätte beobachten können, als in der Nähe seines stattlichen Wohnhauses Taglöhner-Siedlungen standen. Die Kinder waren derzeit fest ins Erwerbsleben ihrer Eltern eingebunden und hatten verschiedene Aufgaben, wie Wasserholen, zu erledigen. Max Buri (1868–1915), seit 1903 in Brienz ansässig, porträtierte seinerseits am liebsten die Menschen seiner unmittelbaren Umgebung. Werke wie das *Mädchen aus dem Haslital,* um 1906 oder *Siesta,* ein Porträt seiner Frau Frida, zeigen Buri als Meister von Flächenkomposition, reicher Ornamentierungen und Details: «Der Maler aus Brienz», höchst kultiviert und weitgereist, war alles andere als ein blosser Schilderer ländlichen Lebens.

We Care! Ausstellungen

Kunstmuseum Olten
We Care! Durch die lila Brille – Künstlerinnen unserer Kulturlandschaft
6.9.–9.11.25

Kunsthaus Grenchen
We Care! Grenchen Makes It Work.
13.9.25–22.2.26

Kunstmuseum Solothurn
Sammlungspräsentation: We Care!
21.9.25–1.1.26

Veranstaltungen

Walk & Talk. Dialogische Ausstellungsrundgänge mit Gästen

DO 6.11.25, 18:15 Uhr
Kunstmuseum Olten
Katja Herlach, stv. Direktorin und Kuratorin, im Gespräch mit Florian Schalit, Leiter Amt für Kultur und Sport Kanton Solothurn

SA 22.11.25, 16 Uhr
Kunstmuseum Solothurn
Katrin Steffen, Direktorin, im Gespräch mit Christoph Rölli, Präsident Kuratorium für Kulturförderung Kanton Solothurn

MI 10.12.25, 18:30 Uhr
Kunsthaus Grenchen
Robin Byland, künstlerischer Leiter, im Gespräch mit Martin Rohde, Fachkommission Bildende Kunst und Architektur Kanton Solothurn

Insights on Site

SA 8.11.25, 11 Uhr
Führung im «Rosengarten» Solothurn, mit Marina Stawicki, wiss. Mitarbeiterin Amt für Kultur und Sport Kanton Solothurn
(Anmeldung: aks@dbk.so.ch)

Weitere Veranstaltungen und Vermittlungsangebote der drei Museen zu ihren eigenen Ausstellungen finden Sie auf den Museums-Websites:

→ https://kunsthausgrenchen.ch
→ https://kunstmuseumolten.ch
→ https://kunstmuseum-so.ch

KUNSTMUSEUM SOLOTHURN

Kunstmuseum Solothurn Direktorin und Co-Kuratorin: Katrin Steffen; Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Co-Kuratorin: Tuula Rasmussen; Leiterin Administration: Andrea Galliker; Sammlung und Restaurierung: Anna Bürkli, Magdalena Ritler, Valeria-Santina Murgia, Martin Gasser; Rahmung: Gabriela Knuchel; Vermittlung: Lena Weber, Claudia Leimer; Technische Leitung: Til Frentzel; Technische Mitarbeit: Manuel Köchli, Daniel Trutt, Linus Baumeler, Johannes Bruderer, Marco Eberle, Celestin Stampfli; Buchhaltung: Stefan Gschwind; Empfang: Beatrice Gerber, Stefan Gschwind, Nadja Lerch, Claudia Leuenberger, Alexandra Müller-Wusterwitz, Irène Roth Kradolfer, Sonja Santi, Susanne Wyss; Reinigung: Ondina da Graca Teixeira, Ana Queiros; Grafik: Raffinerie; Lektorat: Andrea Thode

STADT SOLOTHURN
kultur SWISSLOS Fonds des Kantons Solothurn